

# Prosas y versos de Tirso de Molina



*Tirso de Molina*

BLANCA OTEIZA (ED.)



ESTÉTICA Y ÉTICA DEL INSULTO  
EN LAS COMEDIAS DE TIRSO DE MOLINA:  
LAS PALABRAS INVENTADAS POR LOS RÚSTICOS

*Isabelle Bouchiba-Fochesato*  
*Universidad Bordeaux Montaigne*

Lo que nos proponemos aquí es «analizar y hacer balance de las evoluciones estéticas del Poeta tanto desde su vertiente crítica como desde su práctica», como lo explicita el texto de presentación del congreso. Tirso, bien lo sabemos, expresó en dos obras, sus propias ideas sobre su arte, en particular su arte dramático, que es lo que nos interesará en esta ponencia.

El primer elemento de cuestionamiento en lo que se refiere a las ideas estéticas de Tirso es precisamente la noción de *estética*. El concepto de *estética*, como bien se sabe es un concepto reciente y, por lo tanto, posterior a la época en que vivió y escribió Tirso de Molina. El concepto de *estética* nació en el siglo XVIII y radica básicamente y esquemáticamente en un cuestionamiento en torno a la belleza y a su percepción. La misma palabra de *estética* es un neologismo totalmente desconocido de los poetas y artistas anteriores al siglo XVIII. Fue forjada por el filósofo alemán Alexander Gottlieb Baumgarten, a partir de la palabra griega que significa «belleza», y apareció pues como título de su ensayo *Aesthetica* en 1750. A lo largo de los siglos XVIII pero sobre todo XIX, XX y XXI, va a desarrollarse toda una reflexión filosófica alrededor de esta noción con

figuras tan importantes como Kant, Hegel, Heidegger, Derrida o Foucault, entre otros.

Nos parece entonces decisivo definir, ante todo, cómo vamos a utilizar nosotros la noción de *estética*, es decir cómo vamos a orientar nuestra reflexión acerca del tema propuesto en este libro. De hecho, hemos decidido centrarnos en una percepción sincrónica de la noción. En este sentido, propondremos la reflexión siguiente. Si se toma la noción de *estética* con su sentido clásico y casi etimológico, como lo acabamos de recordar, de «ciencia de la belleza», o, para decirlo de otra manera, como teoría del arte, de lo que es el arte, el orden y la belleza, si resumimos de manera exageradamente esquemática lo que es la concepción neoplatónica de la estética, nos parece interesante mostrar cómo Tirso elabora una estética dramática y poética nueva e, incluso en el marco de la comedia nueva, bastante iconoclasta y casi subversiva, a través de un fenómeno lingüístico bien conocido y bastante estudiado<sup>1</sup> en este autor: la invención de palabras.

Así, en vez de elaborar una teoría estética a partir de las propuestas emitidas por el mismo Tirso tanto en *Cigarrales de Toledo*, como en *Deleitar aprovechando* e incluso, de manera metateatral en *El vergonzoso en palacio* mediante el personaje de Serafina, nos proponemos encontrar en el mismo texto tirsiano unos elementos relevantes de lo que consideramos como una característica fuerte de su escritura y que consiste en uno de los elementos estructurantes del arte poético tirsiano, es decir aquí de la *estética* tirsiana.

Para aclarar lo mejor posible la originalidad tirsiana en lo que se refiere a su estética teatral, nos parece indispensable una rápida presentación liminar de los elementos clave de la comedia nueva tal como la fijó Lope de Vega. Estos rápidos recuerdos de unas de las bases teóricas de la comedia nueva solo nos van a servir de contrapunto a la hora de abordar el tema central de nuestro trabajo.

Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias* no deja de imponer límites a la libertad sin freno que hubiera podido suponer el abandono de las reglas aristotélicas en lo que se refiere al teatro. Insiste en particular en las nociones clave de decoro y de verosimilitud como lo muestran estos versos tan conocidos:

<sup>1</sup> Ver Nougué, 1974, 1981 y 1982.

los [soliloquios] pinte de manera  
que se transforme todo el recitante,  
y, con mudarse a sí, mude al oyente;  
pregúntese y respóndase a sí mismo,  
y, si formare quejas, siempre guarde  
el debido decoro a las mujeres. (vv. 274-279)

Guárdese de imposibles, porque es máxima  
que sólo ha de imitar lo verisímil. (vv. 284-285)

Remátense las escenas con sentencia,  
con donaire, con versos elegantes,  
de suerte que, al entrarse el que recita,  
no deje con disgusto el auditorio. (vv. 294-297)

Bien se sabe además que si la comedia nueva no vacila en rechazar las reglas aristotélicas tales como las expone y las concibe Lope en su *Arte nuevo*, la relación con la belleza, en cambio, no deja de nutrirse de neoplatonismo, es decir de la convicción de que lo bello es una expresión de lo bueno y de allí de lo verdadero. Siguiendo con Lope, basta recordar el maravilloso diálogo de *Fuente Ovejuna* entre Laurencia y Frondoso sobre el tema del amor en la jornada primera de la obra para convencerse de ello.

Tirso no contradice en ninguno de sus textos «teóricos» este punto clave e incluso reactiva el concepto horaciano del *prodesse et delectare* en su obra *Deleitar enseñando* en particular y en *Cigarrales de Toledo* cuando afirma a través de uno de sus personajes, don Alejo, gran defensor de la comedia nueva:

Aquí pueden aprender [...] todos los presentes a estimar el entretenimiento de la Comedia que, en estos tiempos, expurgada de las imperfecciones que en los años pasados se consentían a los teatros de España y limpia de toda acción torpe, deleita enseñando y enseñando dando gusto<sup>2</sup>.

Así como lo recuerda Nougé: «[le théâtre] est un divertissement moral, instructif et plaisant à la fois [aux yeux de Tirso], c'est une fête des yeux et de l'esprit»<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, p. 498.

<sup>3</sup> Nougé, 1962, p. 351.

Este entretenimiento moral y agradable pasa, entre otros recursos dramáticos, por el hecho de mezclar los tonos en una búsqueda de verosimilitud dialógica mediante la creación de idiolectos y en una búsqueda de variedad, a imagen de la que ofrece la misma vida, como lo recuerda Lope cuando insiste en el hecho de que

Lo trágico y lo cómico mezclado,  
y Terencio con Séneca, aunque sea  
como otro Minotauro de Pasife  
harán grave una parte, otra ridícula,  
que aquesta variedad deleita mucho.  
(*Arte nuevo*, vv. 174-178)

Como podemos comprender a través de estos rápidos elementos contextualizadores, la comedia nueva propone al espectador un nuevo pacto estético basado en la libertad de inspiración del dramaturgo, en la variedad y también en la hibridación. Este pacto estético, tal como lo asimila Tirso, no deja sin embargo de desembocar en un pacto ético, el de la «enseñanza».

Una de las lecciones de *Cigarrales*, es quizás el hecho de que la comedia nueva es a pesar de todo un espectáculo aristocrático, dado que son aristocráticos los que toman a cargo el discurso metateatral de la obra. No sorprende entonces el hecho de que en muchas comedias tirsianas aparezcan personajes rústicos ridículos que mueven al público a risa y cuyas características dramáticas toman raíces en las de los necios o bobos del teatro pre-lopesco. Se toman a cargo el aspecto *ridículo* evocado por Lope con el doble objetivo de hacer reír y de servir de contrapunto a la perfección de los personajes nobles. W. S Hendrix, como recuerda Molho en su famoso estudio sobre Cervantes, mostró que las figuras cómicas de la comedia nueva, es decir la figura del donaire, o gracioso y el bobo, existen ya en el teatro primitivo, en particular el de Lope de Rueda. A propósito del necio, personaje que nos va a interesar particularmente explica que:

[los necios] están caracterizados por su crasa estupidez, su credulidad, su mente supersticiosa, el afán de satisfacer sus apetitos corporales: hambre, sed, sueño, su pronunciación rústica y torpe, sus necios discursos, su familiaridad excesiva e impertinente con sus superiores.

El representante más común de este tipo suele ser un rústico, y en general un pastor<sup>4</sup>.

Estos personajes de bobos rústicos abundan en el teatro tirsiano y tienen de hecho todas las características citadas por Hendrix (y otros, entre los cuales claro hay que mencionar a Márquez Villanueva o Noël Salomon). Entonces, en este sentido tampoco se aleja Tirso del marco estético establecido para la comedia nueva. Bien se conocen las características dramáticas y discursivas de estos personajes. Son campesinos, labradores pobres o alcaldes de aldeas, suelen ser arrogantes, ignorantes, cobardes, fanfarrones, etc. El hecho de que se trate de personajes necios implica que no dominan bien el castellano y usan y abusan del sayagués. Aquí, no nos interesará sin embargo, el sayagués, bien conocido como signo metadiscursivo de necedad, sino otro elemento típico de unos bobos rústicos tirsianos, las palabras inventadas, o sea los neologismos que utilizan fuera del léxico identificado como sayagués. Nougúé se interesó mucho, ya lo dijimos, en las creaciones lingüísticas de Tirso elaborando la lista de las palabras inventadas y clasificándolas en tres categorías: los verbos, los sustantivos y los adjetivos<sup>5</sup>. Sin embargo, su análisis no va mucho más allá de la etimología de estas palabras y de su efecto a la vez cómico y «realista» dado que, según Nougúé, pretende así el dramaturgo reproducir la espontaneidad de la lengua hablada<sup>6</sup> de los criados o de los rústicos.

Como lo ha revelado la clasificación que esperamos exhaustiva de las palabras inventadas en 31 comedias tirsianas representativas de todos los géneros dramáticos de nuestro autor, los neologismos tirsianos siguen una lógica teatral inmutable: solo aparecen en dos tipos de discursos, el de los graciosos o figuras del donaire y el de los rústicos necios, y siempre durante un diálogo que respeta uno de los tres esquemas siguientes: el primero es una charla plural entre labradores en la que participa un noble (dama o señor) o cuyo tema es dicha dama o dicho señor. En este esquema solo el bobo

<sup>4</sup> Molho, 1976, p. 235.

<sup>5</sup> Ver Nougúé, 1974, 1981 y 1982.

<sup>6</sup> Ver Nougúé, 1981, p. 240. Puede consultarse también *Los poderes de la palabra*, 2013.

emplea neologismos como si la proximidad física o psicológica de la perfección discursiva del noble (o del rey o de cualquier otro avatar de la perfección real) provocara en contraste la irrupción automática de su contrario absoluto.

El segundo esquema es un diálogo criado-amor o criada-criado; en el primer caso criado y amor discuten y en el segundo asistimos a una escena cómica de seducción; y el tercer y último esquema es un diálogo criado-labrador cuyo tema es la venganza de los labradores hacia el criado de un amor violento (en este caso los neologismos pueden aparecer en los discursos de las dos categorías dramáticas).

Las reacciones de los receptores son también fáciles de clasificar por muy estandarizadas. Los nobles se divierten mucho con las necedades de los labradores con fuerte nivel de paternalismo; los labradores «dignos», por utilizar la clasificación de Salomón<sup>7</sup> (es decir básicamente los labradores ricos y que poseen alta dosis de saber decir), se obstinan en corregir los errores de los bobos (corriendo así el riesgo de alimentar aún más el delirio verbal de estos últimos) y se lamentan; los amos de los graciosos se enfadan frente al desenfado de su criado que a menudo irrita a los nobles a los que no sirven, las criadas participan del juego verbal de los criados e incluso se muestran ingeniosas.

Otro elemento recurrente y estable es que los neologismos pueden clasificarse en dos tipos en lo que se refiere a su función en el discurso: por una parte los tratamientos, y por otra las demás palabras (verbos, sustantivos y adjetivos siguiendo la clasificación de Nougé).

Finalmente, podemos indicar que los tratamientos asimilables a neologismos pertenecen esencialmente al discurso de los bobos y siempre se refieren directa o indirectamente a un noble de alto rango en la mayoría de los casos, mientras que las creaciones sin relación con la interlocución al de los graciosos.

En cuanto a la morfología de estas palabras inventadas, en nuestro *corpus* por lo menos, los neologismos parecen seguir tres modelos identificables: un juego sobre el género gramatical de la palabra (doncella/doncello; duque=duco/duca o duquesa/duqueso); la creación a partir de un significante que ya existe mediante

<sup>7</sup> Salomon, 1985, pp. 623-761.



mecanismos de aglutinación, de extensión, de mezcla... (patriarca/patricofre; jamestá para majestad, reinería); o el uso impropio de una palabra que ya existe pero con otro sentido (Su altura, Su infantería por Su alteza o Su excelencia).

Como acabamos de ver aunque rápidamente, existen una serie de características recurrentes en lo que se refiere a las palabras inventadas (fuera, lo repetimos, de los conocidos vocablos del sayagués). Esta regularidad, estas convenciones dramáticas bastan para demostrar que las palabras inventadas funcionan como modalidad teatral propiamente dicha, que forman parte de un pacto estético entre el dramaturgo y sus espectadores o lectores cuyo vector principal es el personaje del rústico bobo.

Ahora bien, ¿en qué consiste este pacto? Varios autores, como Nougé o Vitse, se interesaron en este fenómeno casi arquetípico del discurso dramático tirsiano. Para Nougé, como ya lo dijimos, se trata ante todo de conseguir un efecto cómico, tal como era el caso en la comedia prelopesca mediante un acto lingüístico que, según el investigador, permite introducir en el texto dramático un simulacro de espontaneidad verbal característica de las *dramatis personae* más bajas en la escala sociodramática. Vitse asocia la ignorancia de estos bobos a un movimiento de desprecio aristocrático hacia los más despreciables cuando explica que

Es patente e indiscutible la función denigradora de lo cómico en cuanto vejamen dirigido contra los miembros o grupos del cuerpo social que [...] se encuentran marginados o en vías de marginación con referencia al código de los valores estéticos, morales, religiosos, políticos, sociales, etc. Mofarse de ellos es liberarse de la insoportable presión que ejercen estos tiranos del gusto público, chivos expiatorios alegre y cruelmente expulsados de la ciudad-ciudadela del honor<sup>8</sup>.

Julio Vélez demuestra que el bobo y todas sus debilidades discursivas, son un avatar de las figuras carnalescas ridículas explicando que

En [su] opinión, el simple de Lope de Rueda cumple socialmente la misma función que los «reyes de gallos» del carnaval de Quevedo o las figuras generales del rey de carnaval: es un monigote desplazado

<sup>8</sup> Vitse, 1980, p. 215.

de su ambiente que sirve de chivo expiatorio de la comunidad. De esta manera se entienden los palos que recibe, las burlas que le hacen sufrir. Además, la violencia que recibe este personaje se desarrolla principalmente en el plano de lo simbólico, lo que permite desplegar la risa sin sentimiento de culpa<sup>9</sup>.

Podríamos multiplicar las referencias de este tipo que asimilan el bobo a este *chivo expiatorio* carnavalesco del que, finalmente, todos se burlan y que permitiría así purgar unas pasiones bajas.

De hecho, las palabras inventadas de los necios tirsianos cumplen obviamente un doble papel realista y cómico. Producen un efecto realista que se relaciona con la ignorancia de estos personajes. Como en el sayagués, se trata para el dramaturgo de transcribir la bajeza sociocultural de estos personajes estetizándola. Y, en efecto, en el mismo movimiento, el carácter ficticio de estas creaciones y su efecto cómico innegable confirman su naturaleza de artefacto teatral. Sin embargo, esta lectura casi exclusivamente burlesca o carnavalesca del papel dramático y estético de los necios de la comedia no nos parece funcionar plenamente para los rústicos bobos de las comedias tirsianas. Los necios tirsianos, como dignos herederos de los de Lope de Rueda, violentan el castellano de tal manera que, como ya lo dijimos, otros personajes menos tontos se ofenden de tanta ignorancia. Tomemos como ejemplos el diálogo siguiente sacado de *La prudencia en la mujer*, perteneciente al alcalde de una aldea que recibe a la reina María de Molina y cuyo discurso de bienvenida se convierte rápidamente en algo bastante problemático hasta que interviene un personaje rústico digno, literalmente exasperado:

- BERROCAL    Como a vivir viene aquí  
                  *Su maldad...*
- NISIRO        (*Aparte al alcalde*)  
                                Su Majestad,  
                                bestia di.
- BERROCAL    *Su Majestad bestia di,*  
                  dalla el parabien percura  
                  Y ansina la sale a honrar... (vv. 587-592)

<sup>9</sup> Vélez, 2011, p. 20.

Lo que no consigue evitar la aparición de otros dos tratamientos burlescos *jamesta* y *reïnesa*. Es de notar que estas afrentas repetidas a la dignidad de la reina no la afectan en ningún modo ya que, para recompensarle de su elocuencia, lo nombra alcalde de por vida. Como podemos ver en este ejemplo, labradores más sabios que su compañero se indignan de la libertad lingüística de estos últimos y se esfuerzan por rectificarlos y devolverles su ortodoxia. Este fenómeno dramático (recurrente en este tipo de escenas) no deja de recordar otro gran creador de palabras y un diálogo muy conocido entre un «sabio» y un «necio» literarios, Sancho y su amo don Quijote. Amado Alonso escribió en 1948 su artículo «Las prevaricaciones idiomáticas de Sancho Panza»<sup>10</sup>, título que saca de la misma novela cervantina ya que, como recuerda Molho<sup>11</sup> don Quijote acusa a Sancho durante uno de sus coloquios de ser un «prevaricador del buen lenguaje» (II, 19). De la misma manera son nuestros bobos de comedias, herederos de los bobos prelopescos auténticos prevaricadores del buen lenguaje. La indignación de los unos, la risa paternalista de los otros no bastan sin embargo para limitarse a una percepción histórica de estos personajes considerándolos como herederos de una tradición dramática antigua inyectada tal cual en un género autodefinido como híbrido. Dicho de otro modo, nos parece que a través de estos personajes aparentemente bien conocidos del público, Tirso propone un nuevo pacto estético a este mismo público con tal que acepte ir un poco más allá de lo conocido.

De hecho, si analizamos detalladamente el ejemplo citado podemos descubrir un mecanismo lingüístico que linda con la locura verbal, convocando de repente en el texto una fantástica agresividad de clase que abre en el texto una asombrosa y paradójica perspectiva autodestructiva.

Berrocal es, como ya lo dije, alcalde y como tal pretende recibir a la reina con todos los honores. Pero cuanto más se empeña en emplear tratamientos respetuosos para dirigirse a la soberana, más errores comete, deformando las palabras hasta tal punto que acaba diciendo lo contrario de lo que quería decir. Los errores de Berrocal, repetidos, auto-deformados, no se limitan a un simple

<sup>10</sup> Alonso, 1948.

<sup>11</sup> Molho, 1976 p. 242.

efecto cómico o burlesco (aunque sí, claro, existe obviamente este nivel de comprensión del diálogo), siguen una lógica, elaboran un sub-discurso y confieren de repente a este personaje dramáticamente débil e inferior un poder de crueldad poco igualado ya que imposible de denunciar por los demás personajes porque es implícito. Molho analiza muy bien, tratando de los errores lingüísticos de Sancho, el mecanismo de la risa que provocan en el lector:

¡En nuestra risa se afirma [...] nuestra superioridad respecto del pobre bobalicón tan poco diestro en la práctica del lenguaje que, por efecto de un lamentable equívoco, llega a ultrajar al mismo que pretendía apelar<sup>12</sup>.

Explica Molho que Sancho (y en nuestro caso Berrocal) se comportan como seres ingenuos en los que

La coerción de la que se trata es la del lenguaje que impone su ley autoritaria y prohíbe que se asocien las palabras por su mera consonancia, como si fueran in-significantes, sobre todo si esa asociación resulta atentoria a los valores establecidos. El adulto iletrado que, como Sancho (o Berrocal) dice cosas que no deben decirse sólo porque desconoce el lenguaje, ha de equipararse con los niños en razón de su desarrollo intelectual insuficiente, o aparentemente tal.

Sin embargo, añade Molho que esa ingenuidad tiene una doble articulación. El error de Sancho se refería al nombre de Catón a quien cita llamándolo Catón Zonzorino (Zonzo=tonto) en vez de Censorino. Y pregunta (retóricamente) Molho:

No nos reímos —diremos— de Catón, sino de la simpleza de Sancho. ¿Simpleza o malicia? Ese iletrado que es el artífice de la risa ¿no podría ser un zorro que se disfraza de ingenuo para liberarse y liberarnos del imperioso censor, autoridad de un sinfín de refranes y dichos, y rígido Catón de las escuelas?<sup>13</sup>

Para entender perfectamente lo que intentamos mostrar en lo que se refiere a nuestro ejemplo mediante este atajo demostrativo, hay que recordar rápidamente la situación de la reina María

<sup>12</sup> Molho, 1976, p. 242.

<sup>13</sup> Molho, 1976 p. 241.

de Molina, a quien se dirige Berrocal. María de Molina no es reina sino regenta tras la muerte de su esposo. En el momento en que pasa esta escena, ha dejado el trono a su hijo, ya mayor de edad. Un infante, hermano del difunto rey, se niega a lo largo de la obra a aceptar la regencia y reclama el trono. Acusa a la reina de no haber sido esposa legítima del rey (lo que haría del nuevo rey un bastardo). Tanto en la obra tirsiana como en la «realidad» histórica aparece en efecto este problema de legitimidad de las bodas reales dado que se necesita en los dos relatos (el dramático como el histórico) una bula papal para confirmarlas. Aunque la obra tirsiana se empeña en elaborar un extraordinario retrato de mujer prudente (la prudencia en la mujer) no pocas veces asimilada a la misma Virgen, este corto fragmento abre un nuevo espacio de recepción. «Su maldad», «Su majestá, bestia di», «Su jamestá» y por fin «reinesa» no dicen únicamente la necedad arquetípica del alcalde literario frente a la perfección no menos literaria de la figura real o de uno de sus avatares. Elabora este paradigma una destrucción interna de la dignidad e incluso de la legitimidad de la reina María. Si «Maldad» dice exactamente lo contrario de lo que tiende a demostrar la obra, es decir la bondad divina de doña María, las fórmulas «Su majestá, bestia di», así como la deformación «Su jamestá» se rebelan contra una etiqueta formal y alejada de sus fundamentos. De hecho, no olvidemos que las palabras empiezan a deformarse cuando se afloja su relación con la realidad que designan (vuestra merced=usted; vuseñoría, etc.). Por último si «reinesa» hace aparecer el título de la heroína es para mejor despreciarlo introduciéndolo en el discurso mediante el demostrativo «ese» que en este contexto dialogal recuopera fácilmente su poder despreciativo.

De repente, surge en el texto una especie de rebelión lingüística contra el personaje perfecto bajo una forma que tiene mucho en común con una forma de glosolalia. El personaje del necio, el arquetipo del bobo se hace, mediante su delirio verbal, el vector de una explosión de ironía, de violencia y de desprecio, explosión muy rápida y fugaz pero espectacular y que conlleva de repente una forma de liberación de la otra verdad, la de la ilegitimidad posible de cualquier poder arbitrario. Claro está, no estamos pretendiendo que Tirso se dedica aquí a despreciar la monarquía o a su propio personaje de reina pero sí que permite que uno de

sus personajes aparentemente más inofensivo lo haga. Dicho de otro modo, liberando una palabra casi automática en un personaje subalterno y despreciado, el dramaturgo afirma su propia libertad de creación y su omnipotencia a la hora de introducir en un texto tan codificado como su comedia un fugaz y violento vértigo frente a la libertad de la creación. Es imposible que Berrocal, por muy ignorante que sea, ignore el sentido de la palabra «maldad» que convoca a modo de tratamiento real, así que, finalmente, esta palabra puede también autorreferirse a lo que está haciendo el alcalde, una maldad, comportándose como un demonio dibujado en tonto. Bien se sabe que al diablo le gusta esconderse en los detalles. Estamos pues frente a una estética del lance imprevisto, del cambio inesperado, de la sorpresa permanente. Sin embargo, nos parece que esta estética va mucho más allá de esta subversiva manifestación de la libertad del creador, conlleva también una profunda ética, e incluso la más alta integridad evangélica. En efecto al permitir que su personaje más bajo insulte a la reina María —una reina indudablemente ejemplar, como lo demuestra, entre otros elementos, su reacción llena de benevolencia— hace que el necio, el bobo recuerde al público cristiano la igualdad de las almas ante los ojos de Dios. Los neologismos burlescos, tanto para el que los produce como para la que los sufre son un testimonio de la presencia del Pecado Original que todos, grandes como pequeños, comparten<sup>14</sup>.

En conclusión, si Tirso quiso y supo adoptar todos los códigos de la comedia nueva proclamando su adhesión entera a esta forma dramática híbrida, nunca renunció a su propia originalidad, a su propia concepción de este arte dramático que es, ante todo, un arte del discurso. En este sentido, esperamos haber mostrado cómo, a través de este ejemplo particular de las palabras inventadas por los bobos, un recurso estético aparentemente asociado con la risa dentro de un mecanismo dialógico aparentemente arquetípico, anclado en una herencia poética bien identificada, permite que introduzca el dramaturgo una forma de subversión lingüística que propone al espectador, si la acepta, una nueva posibilidad de percepción tanto del personaje como de su discurso.

<sup>14</sup> Esta idea fundamental me fue propuesta por la profesora María Aranda en una charla informal sobre la obra.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Amado, «Las prevaricaciones idiomáticas de Sancho Panza», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2, 1, 1948, pp. 1-20.
- Molho, Maurice, *Cervantes: raíces folklóricas*, Madrid, Gredos, 1976.
- Nougé, André, *L'œuvre en prose de Tirso de Molina*, Librairie des Facultés, Toulouse, 1962.
- Nougé, André, «La libertad lingüística en el teatro de Tirso de Molina. I (Sustantivos)», en *Homenaje a Guillermo Guastavino*, Madrid, Asociación Nacional de Bibliotecarios, Archiveros y Arqueólogos, 1974, pp. 289-325.
- Nougé, André, «La libertad lingüística en el teatro de Tirso de Molina: el verbo», *Estudios*, 132-135, 1981, pp. 239-268.
- Nougé, André, «La libertad lingüística en el teatro de Tirso de Molina. III (Adjetivos)», *Estudios*, 138, 1982, pp. 331-348.
- Pérez-Salazar, Carmela, Cristina Tabernero Sala y Jesús María Usunáriz Garayoa (coord.), *Los poderes de la palabra. El impropio en la cultura del Siglo de Oro*, New York, Peter Lang, 2013.
- Salomon, Noël, *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid 1985.
- Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, ed. Luis Vázquez, Madrid, Castalia, 1996.
- Tirso de Molina, *La prudencia en la mujer*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999.
- Vega, Lope de, *Significado y doctrina del «Arte nuevo» de Lope de Vega*, ed. Juan Manuel Rozas, Madrid, SGEL, 1976.
- Vélez, Julio, «Carnaval y metateatralidad en los personajes cómicos de Lope de Rueda», *Teatro de palabras*, 5, 2011, pp. 17-28, <<http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum05Rep/TeaPal05Velez.htm>> [15/10/2015].
- Vitse, Marc, «Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro, elementos para una conclusión», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Paris, CNRS, 1980, pp. 213-219.









Publicaciones del Instituto de Estudios Tirsianos



GRISO  
Grupo de Investigación  
Siglo de Oro